

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Divadelní věda

Teze disertační práce

Krystyna Mogilnicka

Farma v jeskyni – divadlo laboratoř

Farm in the Cave—a Laboratory Theatre

Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

2015

Úvod do problematiky

Divadla laboratoře vyrostly z potřeby najít pravdu skrze tělo – najít něco primárního a esenciálního pro člověka. Tělo jako *vehikulum*¹ poskytuje antropologický základ k porozumění. Hledání esencí skrze tělo přineslo dvě věci – zájem o vnitřní impulzy a energie, které dávají tělo do pohybu, což přináší metaforu člověka jako herce na scéně života (Erving Goffman, Eric Berne aj.)² a téma komunity, ve které aktéři verbálním a hlavně neverbálním způsobem komunikují s ostatními aktéry a diváky (idea *performance*³). Divadlo vytváří iluzi života, je to život ve zmenšeném měřítku – proto je divadlo *topos*, které nastavuje společnosti zrcadlo, a může být také formou, jejímž prostřednictvím hledáme spiritualitu (rituál). Touha po pravdě, po životě v pravdě, je podmínkou svobody (nezávislosti na strukturách nebo systémech), což je charakteristické pro vývoj západní kultury a změnu, kterou přinesla 60. léta 20. století.

Téma a cíle

Tato disertace pojednává o „laboratorním“ způsobu vytváření divadla; o jeho étosu a zájmech. Zabývá se také konkrétním umělcem, Viliamelem Dočolomanským, a jeho divadelní skupinou, Farmou v jeskyni, která byla založena na začátku 21. století; pojednává o umění divadelní režie, o umění herce a stěžejní roli těla v rámci divadla laboratoře. Od doby Jerzy Grotowského je tělo vnímáno jako esence člověka a zároveň prostředek jak uchopit to univerzální mezi lidmi, k čemu mají přístup všichni bez ohledu na kulturní rozdíly. Tělo, které veřejně něco „vypovídá“, je také nositelem politické výpovědi.

Mezinárodní divadelní studio Farma v jeskyni, založené a vedené Viliamelem Dočolomanským, se hlásí k podobným zájmům, cílům a metodám výzkumu. Divadlo laboratoř je i v případě Farmy v jeskyni něco, co přesahuje povolání – je to způsob života, kde fyzické jednání rozšiřuje hercovo vědomí a vnímavost (na své tělo v prostoru, na tělo partnera, na prostor a jeho zvuky, na jinou kulturu a specifické techniky pohybu). Herec vnímá svět prostřednictvím těla a skrze fyzické jednání se nesnaží poukázat na sebe a svoji virtuozitu, ale na svět (společnost) a pravidla, která určují lidské jednání. Tyto metody divadla

¹ „Umění jako vehikulum“ je název posledního projektu Jerzy Grotowského. Viz: „Sztuka jako wehikul”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, [cit. 14. 4. 2015] URL: <<http://www.grotowski.net/encyklopedia/sztuka-jako-wehikul>>.

² Viz: Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor Books, 1959 a Eric Berne, *Games People Play: the Psychology of Human Relations*, New York: Grove Press, 1964.

³ Viz: Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, přel. Tomasz Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Naukowych, 2006.

laboratoře, z nichž vychází umění a fungování Farmy v jeskyni, lze vnímat jako antropologické *par excellence*.

Původní divadelní laboratoře, které mnohdy vznikaly v rámci nějaké instituce, anebo zůstávaly ve formě projektu, vize a manifestu, byly laboratořemi hereckého řemesla a byly většinou známy pouze úzkému okruhu odborníků a diváků. Projekt „chudého“ divadla zrozený z idejí a tvorby Jerzy Grotowského – „chudého“ ve smyslu zaměření se především na práci s hercem (jeho tělem a hlasem) a na antropologické působení na publikum – nachází své pokračování i výrazné proměny v tvorbě Eugenia Barby a jeho Odin Teatret (variací v používání masek, loutek, práce s rekvizitami, cirkusové herectví, inspirace a využívání orientálních divadelních technik při práci s tělem, koncepce tzv. „barterů“ a podobně), stejně jako v Centru divadelních praktik „Gardzienice“ Włodzimierza Staniewského (zaměřeném hlavně na podrobný výzkum místa, kulturního kontextu a textu, se kterým se pracuje). Změna, která přišla s Jerzy Grotowským, znamenala určitou „popularizaci“ ideje laboratorní herecké techniky, dostupné i pro lidi bez tradičního hereckého vzdělání. Odin Teatret jako pokračovatel idejí Grotowského „otevřel“ cestu skupinám „bez zázemí“, které vytvářely svoji techniku samy a postupně dosáhly profesionalizace („třetí divadlo“⁴). „Gardzienice“ přinesly ideje „expedice“ a herce, který skrz tělo hledá propojení s určitou kulturou („naturalizovaný herec“⁵).

Divadlo laboratoř nabízí specifický druh divadelní tvorby, vzniku divadelního představení i divadelní praxe (čítaje v to realizaci expedic, vedení tvůrčích dílen, vědomého strukturování divadelního souboru a vytváření určitého režijního přístupu a způsobu práce s herci, metod herecké práce a strukturování představení). Soubor Farma v jeskyni je pokračovatelem této tradice a zároveň je realizací autorských přístupů svého zakladatele. „Existence studia je svázaná s cestou tvorby a hledáním režiséra Viliama Dočolomanského. Je vyústěním jeho předcházejících praktických zkušeností.“⁶ Soubor Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského je také ovlivněn osobností jeho dramaturgyně Jany Pilátové (na stáži u Grotowského v 60. letech / projekt *Sclavi*, *Čekárna*, *DIVADLO*), působením bývalých studentů Staniewského (herci Maja Jawor a Róbert Nižník / především projekt *Sclavi* a *Čekárna*) a jeho bývalých spolupracovníků (Mariana Sadovska / projekt *Sclavi*) a také

⁴ Viz: Eugenio Barba, „Trzeci teatr“, in Eugenio Barba, *Teatr: samotność, rzemiosło, bunt*, přel. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel, Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2003, s. 207–210.

⁵ Viz: Alison Hodge, „Włodzimierz Staniewski: Gardzienice and the Naturalised Actor“, in Alison Hodge (ed.), *Actor Training*, London/New York: Routledge, 2010, s. 268–287.

⁶ Viz: Výroční zpráva Farmy v jeskyni 2003; tato formulace přetrvává až do roku 2012. „Výroční zprávy“, Farma v jeskyni, [cit. 20. 4. 2015] URL: <<http://infarma.info/czlng/vyrocní-zpravy>>.

pracovním setkáním s Eugeniem Barbou a jeho herci (účast souboru na mezinárodním setkání ISTA v roce 2005 / *Sclavi*, „barter“ v roce 2006 / *Čekárna* a pomoc během Afro-brazílského projektu v letech 2008–2009 / *DIVADLO*) či teoretickými komentáři Leszka Kolankiewiczze (spolupráce s Grotowským v 70. letech a na začátku 80. let / projekt *Čekárna* a *DIVADLO*) a spoluprací s vřatislavským Institutem Jerzy Grotowského (projekt *Sclavi*).

Předkládaná disertace představuje mezinárodní kontext práce a tvorby Farmy v jeskyni a popisuje změnu idejí „expedice“, proměny ideje hereckého tréninku (včetně idejí zúčastnění se a vedení dílen – „barter“ mezi umělci různých žánrů, střídání role učitele/mistra a žáka), reinterpretace a důležitost pojetí rituálu v tématu a smyslu představení (prolínání dramatu ve společnosti a divadle u Victora Turnera⁷, performativní skutečnost v pojetí Richarda Schechnera⁸), založení divadla na režijním střihu a přesné hudební struktuře. Pro tyto proměny je důležitý kontext změněné politicko-kulturní a finanční situace, ve které pracují nejen výše zmiňovaní režiséři a soubory, ale také Farma v jeskyni. Disertace ukazuje vývoj Viliama Dočolomanského jako režiséra a vývoj scénického jazyka Farmy v jeskyni. Na základě pěti dlouhodobých projektů: *Sonety temné lásky* (2002), *Sclavi / Emigrantova píseň* (2005), *Čekárna* (2006), *DIVADLO* (2010) a *Informátoři* (2014) disertace popisuje metodu práce, režijní přístupy a proces vzniku představení Farmy v jeskyni.

Struktura disertační práce

Práce je rozdělena na dvě části. První se týká vzniku „žánru“ divadla laboratoře jako ideje, konceptu a praxe, která je odvozena od specifických potřeb kultury. Zkoumá kořeny divadel laboratoří – jaká byla idea v pozadí? Byla to utopická vize „míst pravdy“⁹ anebo vize svobody a autentické lidské exprese? Idea divadel laboratoří reagovala na psychologické, společenské a spirituální potřeby tzv. západní kultury. Laboratoře jako oázy svobody a vědomého překračování běžných pravidel společnosti přinášely setkání (s někým a něčím) a prožitek. Text přitom důsledně rozlišuje „divadla laboratoře“, která se vyvíjela od 60. let jako nový „žánr“ divadelní praxe a byla spojená se specifickou „metodou“ vytváření představení založených na fyzickém projevu herců, od „divadelních laboratoří“, které se objevily na začátku 20. století, zejména v rámci kamenných divadel, a sloužily jako „školy“ pro herce.

⁷ Viz: Viktor Turner, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

⁸ Viz: Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London/New York: Routledge, 1993.

⁹ Viz: *Svět místem pravdy* – název festivalu organizovaného Institutem Grotowského v rámci Roku Grotowského, Wrocław 14.–30. 6. 2009.

První část disertační práce rovněž zkoumá proměnu divadelní práce, která přišla s manifesty Jerzy Grotowského a hlavně s jeho snadno aplikovatelným fyzickým tréninkem herce a ideou vytváření představení na principu „fyzických partitur“. Následně představuje také Odin Teatret Eugenia Barby jako nezávislou laboratoř, která se dlouho vyvíjela na hranici zájmu tehdejší divadelní komunity a přesto se postupně přetransformovala do vlivné kulturní instituce.¹⁰ Úspěchy Odin Teatret v rozvoji fyzického herectví a autorské režii kontrastují s československým Bílým divadlem, které slouží jako příklad laboratoře, jež v rámci politických okolností neměla možnost se umělecky vyvinout. Bílé divadlo zde zastupuje českou (a slovenskou) divadelní kulturu, ale neslouží jako reference pro Farmu v jeskyni. Jsou to „Gardzienice“ Włodzimierza Staniewského, které přicházejí s divadelní praxí, jež přímo ovlivnila Viliama Dočolomanského.¹¹ První část disertace slouží jako úvod a kontext k další části zaměřené na Farmu v jeskyni. Proto je v ní, vedle praktických okolností provozu divadel laboratoří, kladen důraz na umění divadelní režie a na fyzické herectví.

Druhá část práce zkoumá soubor Farma v jeskyni jako příklad divadla laboratoře. Popisuje antropologické inspirace souboru, jeho propojení s ostatními laboratořemi a divadelními teoretiky a uvádí pět příkladů vytváření divadelního dramatu výhradně na základě „fyzických partitur“ herců, kdy text neslouží jako hlavní divadelní materiál. Příklad Farmy v jeskyni ukazuje, jak pracuje moderní divadlo laboratoř, které vytváří své představení prostřednictvím procesu rešerše, expedice (neboli „scénického výzkumu“¹²), hledání a vytváření takzvaného fyzického jazyka na základě hereckého tréninku, improvizace, fyzických partitur a používání „citací“ z různých kulturních zdrojů. Struktura souboru, koncentrovaná kolem lídra-zakladatele a jediného režiséra, je pro divadlo laboratoř typická. Aktivita souboru (dílny, konference, symposia, vlastní kulturní centrum), podobně jako v případě Odin Teatret, ospravedlňuje sociální „užitečnost“ souboru.¹³

Stěžejní kapitoly druhé části disertační práce představují vývoj a proměny souboru Farma v jeskyni na pozadí vzniku pěti divadelních představení. Projekt *Lorka* ukazuje vývoj

¹⁰ Viz: Eugenio Barba, „Teatr pólis i świątynia metropolii“ (s. 57–65) nebo „Teatr-kultura“ (s. 215–235) in Eugenio Barba, *Teatr: samotność, rzemiosło, bunt, op. cit.* a Andrzej Mencwel, „Utopia Barby w gminie Holstebro“, in Zofia Dworakowska (ed.), *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014, s. 426–430.

¹¹ Viz: Viliam Dočolomanský, „Boh býva v Poľsku“, *Svět a divadlo* 12, 2001, č. 1, s. 70–78 a Viliam Dočolomanský, „Wypowiedź o Gardzienicach“, přel. Klara Klinger, in *Konteksty* 252–255, 2001, č. 1–4, Włodzimierz Staniewski *Gardzienice. „Metamorfozy“*. *Misteria, Inicjacje. Tajemnicę czynić bliską...*, s. 392–397.

¹² Viz: Viliam Dočolomanský, „Učí mě ženy“, rozhovor s Michalem Drtinou, [cit. 29. 1. 2015] URL: <<http://www.amaterskascena.cz/clanek/uci-me-zeny-110317235359.html>> anebo Hana Varadinová, *Resumé. Scéničnost a hudebnost. Hudební základ hereckého projevu v inscenaci Sclavi (Emigrantova píseň) souboru Farma v jeskyni*, disertační práce, Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 13.

¹³ Viz: Eugenio Barba, *Teatr: samotność, rzemiosło, bunt, op. cit.*, s. 210.

Viliama Dočolomanského jako režiséra fyzického divadla. Druhý projekt *Sclavi* souvisí se vznikem vlastního souboru, jeho úspěchem a „přijetím“ do komunity divadel laboratoří. *Čekárna* zpracovává *site-specific* námět a vytváří „taneční“ představení na základě rešerše – ukazuje vývoj jazyka, dramaturgie a divadelních prostředků v tvorbě Farmy v jeskyni. *Divadlo* jako „velkolepý“ projekt pochopení cizí kultury je nejvíc „laboratorním“ představením (ve smyslu jak sítě kontaktů, tak tématu). Projekt *Informátoři* se posouvá směrem k divadlu tance, ukazuje vytváření moderního fyzického představení a částečný rozpad koncepce divadla laboratoře (étosu a komunity) v příběhu Farmy v jeskyni jako souboru. Ukazuje zároveň krystalizaci metody vytváření představení založeného na jazyku fyzického pohybu. Disertace se podrobně zaměřuje také na jednotlivé motivy v tvorbě Farmy v jeskyni a témata, která Viliam Dočolomanský rozvíjí jako divadelní režisér.

Metodologie

Farmu v jeskyni pozoruji od roku 2005 jako antropoložka, která se zajímá o „laboratorní komunitu“, její étos a způsob práce, jenž je založen na transformování prvků reality v umění divadla. Během deseti let se moje pozice proměňovala z diváka a spolupracovníka v teoretika.¹⁴ Úhel pohledu je proto dynamický, dovolil mi být součástí této komunity, ale zároveň si udržet odstup jako „zúčastněný pozorovatel“¹⁵. Ve své práci vycházím především z této antropologické metody zúčastněného pozorování, tj. vlastních zkušeností s prací v souboru Farma v jeskyni a kontinuálního dialogu s jeho členy. „Zúčastněným pozorováním“ rozumím podle Bronisława Malinowského nástroj a metodu studia, které klade důraz na osobní dlouhodobý vztah antropologa s informátory, jeho zapojení se do společenského života zkoumané skupiny a znalost jejího „jazyka“. Podstatou metody je především dlouhodobé pozorování, vedení „terénních poznámek“, neformálních rozhovorů a analýza dokumentů, které vznikly v rámci skupiny. V disertaci vycházím a pracuji zejména s texty, ve kterých sami tvůrci nebo účastníci (herci) mluví o své práci.

¹⁴ Pracovní spolupráce s Mezinárodním divadelním studiem Farma v jeskyni: asistentka produkce a organizační práce (únor 2007 – duben 2008), asistentka produkce během Afro-brazílské konference (prosinec 2009); produkce a asistentka režie představení *DIVADLO* (září 2009 – únor 2010, premiéra v prostoru Preslova 9, Praha 10. 2. 2010); management a produkce (prosinec 2010 – duben 2011). Přednášky: *From an anthropological inspiration into a theatre practice. About "The Theatre" – a new performance of the Farm in the Cave Theatre Studio*, Epidauros Work-in-Progress Forum II, Epidauros, Řecko 8.–11. 7. 2010; *Farm in the Cave's "The Theatre" – from anthropological inspiration to theatre practice*, Mezinárodní symposium *Od výzkumu k inscenaci*, Praha 23. 4. 2015.

¹⁵ Viz: Bronisław Malinowski, „Wprowadzenie, przedmiot, metoda i zakres niniejszych badań“, in Bronisław Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, přel. Barbara Olszewska-Dyonizjak a Sławoj Szynkiewicz, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, s. 27–58 anebo Kirsten Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, přel. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Zajímá mě jejich autokreace a meta-komentář v pojetí Clifforda Geertze – jeho konceptu symbolické antropologie a zhuštěného popisu.¹⁶ Pracuji tímto vědomě hlavně s pohledem zevnitř a zajímají mě povětšinou hlasy tvůrců, divadelníků a teoretiků, kteří v laboratoři byli anebo sdílí stejný kulturně-historický kontext proměn a společný jazyk popisu divadelní práce a principů.

Z výše uvedeného důvodu je také Jerzy Grotowski prezentován z pohledu Petera Brooka, který pozoruje jeho cestu, zájmy a výsledky jako autonomní režisér od 60. let, vedle Thomase Richardse, jakožto herce, který byl Grotowským vyvolen, aby rozvíjel jeho práci. Richards uvádí v tomto kontextu ideje Konstantina Stanislavského, na jehož výzkumy Grotowski navázal.¹⁷ Tyto dva pohledy (autonomního režiséra a žáka) přináší názory dvou generací. Laboratoře jsou popsány skrze perspektivu ISTA (Mezinárodní školy divadelní antropologie)¹⁸ jakožto instituce, která vyrostla mezi laboratořemi, propojila zájmy účastníků a našla nové formy divadelní praxe a výzkumu. Divadelní laboratoře 20. a 30. let jsou zde uvedeny v kontextu víze vyjádřené manifesty anebo praxí, které ovlivnily další generaci, aniž by vyvolaly širší zájem svými výzkumy.¹⁹ Jerzy Grotowski je zde nahlížen jako divadelní režisér, který ovlivnil vývoj divadla a hlavně „žánru“ fyzického antropologického divadla, jež se vrací k rituálům, tancům, písni. Odin Teatret je dále prezentován hlavně prostřednictvím svého lídra a jediného režiséra Eugenia Barbu a herců, kteří dlouhodobě spoluvytvářeli fenomén Odin Teatret (50. výročí vzniku v roce 2014). Pohled na Odin Teatret představuje Richard Schechner, divadelní režisér, který rozvinul teorii performativních studií, a kapitola pak uvádí úvahy Eugenia Barby o divadelní dramaturgii, „barteru“ (kulturní výměně), hercích a divadelní skupině jako svébytné kultuře. Bílé divadlo je prezentováno očima jejich zakladatelů, především proto, že jejich aktivity nebyly známé veřejnosti. Stat' o „Gardzienicích“ otevírá téma Viliama Dočolomanského a je zároveň úvodem k části o Farmě v jeskyni, tj. druhé části práce. Výše popsaná první část disertační práce se tedy zabývá filosofií a uměním divadel laboratoří, ale nezkoumá jejich jednotlivá představení.

¹⁶ Viz: Clifford Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, přel. Maria M. Piechaczek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

¹⁷ Viz: Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London/New York: Routledge, 1995, s. 4.

¹⁸ Viz: Mirella Schino, *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, přel. Paul Warrington, Holstebro-Malta-Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, 2009.

¹⁹ Viz: Eugenio Barba, „Doma se necítím nikde“, rozhovor s Veronikou Bednářovou, *Divadelní noviny* 12, 2007, [cit. 15. 2. 2015] URL: <<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13925>>.

Současný stav bádání – Farma v jeskyni

Stěžejní studie zabývající se Farmou v jeskyni pocházejí většinou z pera samotného režiséra a herců souboru, kteří v rámci *scénologických* studií na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze napsali disertační práce na téma jednotlivých inscenací (projekt *Lorca a Sonety temné lásky* – Viliam Dočolomanský; projekt a představení *Sclavi / Emigrantova píseň* – Viliam Dočolomanský, Eliška Vavříková, Maja Jawor, Hana Varadzinová; Afro-brazilský projekt a představení *DIVADLO* – Anna Kršiaková).²⁰ Režisér svoje názory prezentoval také v esejích, časopiseckých článcích, přednáškách, rozhovorech a výstupech v televizi.²¹ Dramaturgyně souboru Jana Pilátová, popsala ve stati *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie* zahraniční recepci představení *Sonety temné lásky* a *Sclavi*.²² Je také autorkou dalších článků, zpráv a překladů týkajících se působení souboru v České republice.²³

Jedinou knihou, která zpracovává Farmu v jeskyni jako celek, je monografie Miroslava Ballaye *Farma v jeskyni*²⁴, ve které se však vyskytují určité faktografické chyby. Autor, přestože se zúčastnil workshopů Farmy v jeskyni (*Gilotína*, Levice 2003²⁵ a *Mezi podzimem a zimou*, Ústěk 2004²⁶), nahlíží soubor jako teoretik čistě z vnějšku. Součástí Ballayovy monografie je kalendárium akcí z let 2001–2011²⁷, analýza představení Farmy

²⁰ Viz: Viliam Dočolomanský, *Výraz ako prenos ľudskej skúsenosti (Reflexia praktik pri práci na inscenáciách Sonety temné lásky a Sclavi – Emigrantova Píseň)*, disertační práce, Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2007 (nepublikováno); Hana Varadzinová, *Scénichnosť a hudebnosť, op. cit.* (nepublikováno); Anna Kršiaková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi. Význam etnického výskumu v hereckej tvorbe a jeho aplikácia do metodických postupov vo výučbe hereckej výchovy*, disertační práce, Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2010 (nepublikováno); Eliška Vavříková, *Mimesis a poiesis. Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň*, Praha: KANT, 2009; Maja Jawor, *Hlas a pohyb. Herecká technika a herecká tvorivost*, přel. Michala Benešová, Praha: KANT, 2010. V portugalštině vznikla také diplomová práce o *DIVADLE*. Viz: Juliana Macedo Carneiro, *Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the Cave: inspirações brasileiras no espetáculo The Theatre*, diplomová práce, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013 (nepublikováno).

²¹ Viz: Podrobná bibliografie v předkládané disertační práci, s. 261–262.

²² Viz: Jana Pilátová, „Kde sídlí Bůh?“, in Jana Pilátová, *Hnízdo Grotowského, Na prahu divadelní antropologie*, Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, s. 498–503.

²³ Viz: Jana Pilátová, „Odkaz. Hledání, zachycování, odmítání – a předávání divadlem: Barba, Kolankiewicz a Dočolomanského Čekárna“, *Taneční zóna* 11, 2007, s. 52–55; Leszek Kolankiewicz, „Leszek Kolankiewicz k Čekárně“, přel. Jana Pilátová, *DISK* 19, 2007, s. 158–163. Další viz: bibliografie in Jana Pilátová, *Hnízdo Grotowského, op. cit.*, s. 565–566.

²⁴ Viz: Miroslav Ballay, *Farma v jeskyni*, Nitra: Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2012.

²⁵ Viz: Ballay, *Farma v jeskyni, op. cit.*, s. 27.

²⁶ Viz: Miroslav Ballay, „Workshop Mezi podzimem a zimou“, in Ballay, *Farma v jeskyni, op. cit.*, s. 220–230.

²⁷ Zpracováno většinou pouze na základě tiskových zpráv a webu Farmy v jeskyni. Viz: „Kalendárium Farmy v jeskyni (2001–2011)“, in Ballay, *Farma v jeskyni, op. cit.*, s. 9–64.

v jeskyni (Ballay mezi představení zahrnuje i projekt *Cesta do Stanice* a prezentaci práce *Work Demo*) a „profil autorskej poetiky V. Dočolomanského“²⁸.

U příležitosti 12. výročí založení Farmy v jeskyni uspořádalo studio symposium na téma *Farma v jeskyni střední Evropy*.²⁹ Příspěvky zde pronesli, kromě Viliama Dočolomanského a Miroslava Ballaye, také česká taneční publicistka Nina Vangeli a slovenský teatrolog Miloš Mistrík.³⁰

Farma v jeskyni a metody její práce

V roce 2007 Viliam Dočolomanský řekl: „Nejedná se o *eintopf*, o syntézu, nekumulujeme dovednosti nebo zručnosti. Jde spíše o výraz, kterému nestačí konvence jednoho žánru. Výraz, který přebíjí, osvobozuje, neguje přesně vybudovanou formu, v níž se sám pohybuje. To znamená – jedním z hlavních principů mé práce, je to, že buduji vnější akci (mám radši slovo akce, než choreografie) a spolu s ‚farmáři‘ zároveň i tu vnitřní, niternou, která je protiintencí té vnější. Souboj mezi těmito paralelními proudy koncentrace vytváří určitý ‚protitlak‘, ‚protivítr‘, díky němuž může celá ‚plachetnice‘ – situace – plout. Neexistuje jen pohyb – jeden plán, který vidíme. Pohyb je výraz něčeho podstatného pod tím, co prosakuje a chce jej negovat. Energie, která proráží skrz formu jako pára z papiňáku.“³¹ Metoda Farmy v jeskyni při vytváření divadelních představení nese specifické rysy charakteristické pro divadla laboratoře: inspirace „antropologickým přístupem“; expedice (anebo scénický výzkum), což znamená cesty pro inspiraci; hledání jiných strategií pro vytváření vizuálního a fyzického textu než těch odvozených z literatury; nelineární způsob konstruování narace, která je složená podobně jako hudba z fyzických obrazů a vokálních intonací; vytváření charakteristických typů (scénických person) na základě improvizace.

Od začátku roku 2001 Farma v jeskyni vyvíjí nejenom specifickou divadelní metodu, ale také určité motivy, které se v představeních opakují – velmi často se jedná o postavu outsidersa, člověka v liminální situaci, který je konfrontován se společností. Pět představení, které do roku 2014 vytvořila Farma v jeskyni, zkoumá lásku, domov, paměť, svobodu a důvěru. Tyto hodnoty jsou ovšem v představeních prezentovány jako nenávist („filistři“ zabijí

²⁸ Ballay, *Farma v jeskyni*, op. cit., s. 7. Tato část zahrnuje kapitoly: „O autorskej poetike Viliama Dočolomanského“ (s. 175–186), „Výskumy Viliama Dočolomanského“ (s. 187–193), „Autorské postupy Viliama Dočolomanského“ (s. 194–209) a „Recepčné vplyvy v tvorbe Farmy v jeskyni“ (s. 210–216).

²⁹ Dox – Centrum pro současné umění, Praha 29. 10. 2014.

³⁰ Příspěvky byly částečně publikovány v Taneční zóně 18, 2014. Viz: Nina Vangeli, „Mýtus Emigranta – tance chudých“ (s. 30–33), Miroslav Ballay, „Smrt, která se zhlíží v zrcadle“ (s. 36–37), Miloš Mistrík, „Dočolomanský antiglobalistou“ (s. 42–45).

³¹ Viliam Dočolomanský, „Technika? To je, když už mi nic nepřekáží“, rozhovor s Janou Návratovou, *Taneční zóna* 11, 2007, s. 57.

umělce / *Sonety temné lásky*), odmítnutí (emigranta-navrátilce / *Sclavi*), politická manipulace (holokaust a xenofobie / *Čekárna*), otroctví (historické i moderní a zároveň také metaforické / *DIVADLO*) a zrada (špionáž, manipulace s informacemi / *Informátoři*). „Vždycky však obcujeme s nějakým tématem, které nás osobně a sociálně provokuje, až sere. K němu si už jednotliví interpreti vytvářejí svoje vlastní artikulace – rytmické, tempo-dynamické, prostorové – artikulace, které neilustrují, ale zajišťují přenos tématu.“³² V roce 2015 Dočolomanský stále trvá na stejné strategii a zájmech Farmy v jeskyni. Říká, že hledá stav kritické, silné intervence, který pak může sdílet s diváky, aby oni prožili něco, co nejdřív pochopí on sám a jeho herci; nikoliv intelektuálně, ale fyzicky, ne proto, aby něco odehráli nebo ilustrovali, ale aby sdíleli s diváky něco živého.³³

Typický proces vytváření představení Farmou v jeskyni závisí na osobním zapojení herce, který svoje asociace transformuje ve fyzickou strukturu a v improvizaci (skrz rytmus, tempo, hlas). Dramaturgie vždy začíná od výzkumu neznámého, „počáteční dezorientací“, jak to pojmenovává Dočolomanský, a transformováním intelektuálního v prožitek.³⁴ Farma v jeskyni ztělesňuje takto nějakou kulturu nebo sub-kulturu, hledá, jak ji „pochopit skrz tělo“³⁵, poznává prvky specifické techniky prostřednictvím dekonstrukce pohybu tak, aby herci porozuměli její vnitřní logice. Tuto techniku pak „citují“ na jevišti, aby ukázali něco, co je autentické, aniž by ji ovládali jako její kulturní dědici. Vytváření divadelního jazyka každého představení začíná improvizacemi. Herci připravují několik různých způsobů provedení stejné akce (například chůze, houpání nebo manipulace s klíči³⁶). Režisér následně vybírá ty nejzajímavější momenty a určuje další vývoj. Může navrhnout jiný rytmus, muzikalitu, kvalitu nebo intenci pro hercem předložený fyzický materiál. Práce s intencí je pro tento druh fyzického herectví a „opravdového“ projevu zásadní. Dočolomanský zkoumá vnitřní dramata herců, kteří někdy adaptují svoji „vnitřní“ odpověď na zkoumané téma ve scénickou postavu. Připomíná to proces popsany herci Odin Teatret.³⁷ Během tohoto inkubačního procesu režisér společně s herci jedná jako „lovec“. Všímá si věcí, které by jinak přehlédl – v tomto smyslu připomíná antropologa v terénu. Herec Farmy v jeskyni pak

³² Dočolomanský, „Technika?...“, *op. cit.*, s. 57.

³³ Viz: Viliam Dočolomanský, in „Tanec na okraji“, Konfrontace Petra Fischera 26. 3. 2015, [cit. 1. 3. 2015] URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10899989577-konfrontace-petra-fischera/215562227010009-tanec-na-okraji/>>.

³⁴ Viz: Viliam Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

³⁵ Viz: Kršňáková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi*, *op. cit.*, s. 66.

³⁶ Viz: Kršňáková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi*, *op. cit.*, s. 57.

³⁷ Viz: Lluís Massgrau, *Technika i kreatywność. Rozmowy z aktorami Odin Teatret*, přel. Agnieszka Cieślak, ed. Grzegorz Ziółkowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.

pracuje s rozpornými motivy, ambivalentními pocity a kontra-napětím, aby jeho scénické jednání bylo nepředvídatelné pro diváky. „Podstatné je následovat proud a věřit, že „něco“ vytryskne... nejhorší je, když se „to“ zablokuje. Tok si sám vykoleduje materiál. Materiál si sám najde tvar. To znamená nepředbíhat strukturu, nesnažit se být moudřejší, než materiál, kterého se dotýkám. Je třeba být v pozici pozorovatele, který nechá věci se samy vyvíjet, ale – je ve střehu jako lovec“³⁸. Je to proud, který je důležitý – *drive* v pohybu a *groove* ve zpěvu.

Fyzický pohyb vytváří naraci, která vzniká ztělesněním nějakého rytmického pravidla (například rytmu *bulleria* charakteristického pro flamenco / *Sonety temné lásky* anebo zrychleného rytmu ze *Svěcení jara* Igora Stravinského / *Sclavi*), což se pak odráží ve vizuálu. „Zaměstnávám koncentraci na několika úrovních zároveň. Tam, kde by se choreograf zastavil, já pokračuji. První vrstva může být základní vnitřní akce, druhá je forma, která s ní bojuje. Tím vznikne ten protivítr, jak jsem o něm mluvil. Forma zůstává z vnějšku stejná, ale díky tomu, že je neustále destruovaná zevnitř, pokaždé skrze ni říkám trochu něco jiného, na něco jiného odpovídám, něco vyzývám.“³⁹ Dočolomanský říká, že jeho umění má moc očisťovat a uzdravovat diváky, přináší přímou soustředěnost, kterou Dočolomanský přirovnává ke stavu meditace – což vnímá jako velmi unikátní stav v současné kultuře.⁴⁰

Koncept představení přináší režisér, témata ale nacházejí herci během svého výzkumu. První vrstvu přináší herec a záleží na jeho osobnosti, vnímavosti, představivosti a tělu. Další vrstvu přináší režisér, který první vrstvu transformuje, čímž vzniká kolektivní proces a mnohavrstevný výsledek. Dočolomanský hledá v hereckých improvizacích silné, ambivalentní obrazy o několika významech, favorizuje specifickou energii založenou na vysoce rytmickém smyslu pro strukturu a na osobitých motivech, které rozvíjejí svůj význam v představeních, jež jsou vytvořena jako reakce herců na podněty. Dočolomanský hledá vnitřní motivaci herce, herci často (během hledání opravdovosti) duplikují aspekty svojí scénické persony. Role režiséra spočívá podle Dočolomanského i v tom, že herce překvapí, zaskočí, postaví ho do nejisté situace, „prekvapit, zaskočit, íst z druhej strany, urobiť smeč, skočiť [mu] na chrbát, niekedy aj doslova, vydesiť a potom prekvapit [svojí] úplne opačnou stránkou“.⁴¹

Obvyklá pozice těla herce Farmy v jeskyni je velmi specifická – kolena jsou pokrčená, aby performer jednodušeji našel uzemnění; pohyby vycházejí z centra; herec je tak „těžký“

³⁸ Dočolomanský, „Technika?...“, *op. cit.*, s. 59.

³⁹ Dočolomanský, „Technika?...“, *op. cit.*, s. 57.

⁴⁰ Viz: Dočolomanský, in „Tanec na okraji“, *op. cit.*

⁴¹ Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

jako by tlačil velký nábytek,⁴² ale v protikladu k oné „těžkosti“ jsou jeho pohyby zároveň prudké a rychlé, na hraně iluze.⁴³ Způsob montáže pohybu a scén připomíná film. Divák Farmy v jeskyni je mnohokrát zasažen zrychleným tempem pohybů, precizně poskládaných od začátku do konce, včetně zastavení (ticho, ve kterém se energie rozlévá do prostoru⁴⁴). Rytmus představení často graduje do vířivého pohybu neseného rotujícími elementy.

Představení Farmy v jeskyni se záměrně odehrávají v rychlém tempu, aby udržela pozornost diváka. Motivy zrcadel a zrcadlení, otáčejících se objektů, kruhových pohybů nebo choreografií, převlékání oblečení přímo na jevišti atd. pomáhají navodit tento specifický rytmus zrychlovaného tempa. Prvky jako světelný design, slova nebo pohyb jsou vědomě vystavěné tak, aby nenechali diváka přemýšlet a místo intelektuálního pochopení děje mu dovolily pouze vnímat, „otevřít se“ emocím. Stěžejním záměrem režiséra je, aby diváci zapomněli na sebe a plně vnímali představení jako bezprostřední, živou událost. Téma a děj se pak odehrávají až v paměti, propojeny s vnitřními asociacemi diváka – „snažím se bourat konvence vnímání, aby divák neustále dokázal být v koncentraci spolu s námi a nenechal se ukolébat“,⁴⁵ říká Dočolomanský.

Jak již bylo řečeno, v představeních Farmy v jeskyni se velmi často objevuje téma outsidera, osoby vyloučené ze společnosti. Hlavní hrdina vždy hledá lásku / akceptaci – jež je zároveň hlavní pohnutkou jeho jednání (Lorca, Emigrant, Novinářka, Capitão a Vetřelec, Špiónka). Veškeré vztahy jsou prezentovány v dominantně-submisivním postavení – jiný vztah mezi dvěma postavami se objevuje zřídka (patrně jenom vztah Lorky a jeho milence se řídí jinými pravidly a zůstává v rovnováze). Pocit dominance, který je vyhledáván, je prezentován jako ambivalentní – podobně jako v jednom ze základních partnerských cvičení Farmy v jeskyni „vůdce a otrok“ – ten, kdo vede, může také zneužít. Vztah dominance je velmi často spojen s agresivitou (někdy s vnitřní agresivitou, frustrací) a definuje i lyrické (intimní) scény. Všechny milostné nebo romantické vztahy jsou vystaveny posměchu společnosti (*Sonety temné lásky*, *Sclavi / Emigrantova Píseň*, *DIVADLO*). Ženské tělo se opakovaně stává objektem násilí (*Sclavi / Emigrantova Píseň*, *Čekárna*, *DIVADLO*, *Informátoři*). Jeviště zpravidla představuje uzavřené místo (pokoj, čekárnu, jeviště, pokoj v pokoji), které postavy omezuje a nutí je přizpůsobit se, přijmout pravidla. Všechna

⁴² Viz: Kršiaková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi*, op. cit., s. 10.

⁴³ Tato pozice těla je natolik charakteristická, že herečka Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen, po *Čekárně* uvedené v rámci festivalu *Farma 2007* řekla, že herci Farmy v jeskyni jsou si hodně podobní ve své scénické expresi. Poznámky autorky, Praha 27. 5. 2007.

⁴⁴ Viz: Kršiaková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi*, op. cit., s. 10.

⁴⁵ Dočolomanský, „Technika?...“, op. cit., s. 57.

představení jsou kritikou společnosti (společnost kontra umělec, problém migrace, xenofobie, umění jako byznys, konsumpce a lež).

Dočolomanský často pracuje s krizí (fyzickou a psychickou) a vede herce přes tuto krizi k „aktivnímu napětí“⁴⁶, které přináší opravdový výraz. „Kladením nových vrstev a nových podnětů dávám hercům další překážky, tak, aby se jejich mysl nerozptylovala blbostmi, aby byli neustále živí“.⁴⁷ Divadelní práce se takto stává hledáním intenzivního pocitu života. Dočolomanský také hodně pracuje s ambivalencí a protipóly – vnitřní proces versus fyzická akce, intimní příběh kontra hlavní téma atd. Ve fyzické partituru hledá kontrast, protitlak v pozici těla a také esenci pohybu, redukci k nezbytnému.⁴⁸ Práce s videem dovoluje režisérovi vybírat nejzajímavější prvky z propozic herců⁴⁹ a tvarovat jejich původní reakci. Explorované jsou *liminální* situace.⁵⁰ Jako laboratoř se Farma v jeskyni zabývá auto-reflexí své situace, fyzicky zkoumá extrémní pozice těla, silné akcenty a citování různých žánrů.

Farma v jeskyni – vymezení žánru

Dočolomanský zdůrazňuje, že se pohybuje na hraně divadla a tance. „Když je už moc tance, nejsem spokojený. Když je to už moc velké drama, zas nejsem spokojený. Potřebuji stát na té hraně“.⁵¹ Nina Vangeli, česká kritička tance tvrdí, že způsob, jakým Dočolomanský vytváří choreografie, se neliší od divadla tance. Zdůrazňuje, že hned na začátku nabídl pohyb, který byl velmi invenční, stejně jako jeho práce s prostorem a energií těla v prostoru. Vrstvou, která v případě Farmy v jeskyni divadlo tance přesahuje, je podle Vangeli akustická rovina.⁵² Čím se tedy odlišuje práce divadla laboratoře od ostatních fyzických divadel a divadel tance? Není to expedice a výzkum, protože všechna divadla procházejí velmi podobným procesem sbírání informací, zkušeností, ztělesňování různých technik. Není to ani zmiňovaná akustická rovina, kterou tato divadla stále častěji využívají. Divadlo laboratoř odlišuje především práce herce na vnitřních intencích. Divadlo laboratoř je modelem, strukturou, rámcem a specifickou formou vytváření fyzického divadla, tj. divadla založeného na těle a fyzické expresi.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Viz: Kršiaková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi, op. cit.*, s. 45.

⁴⁹ Viz: Kršiaková, *Výskum a jeho aplikácia v praxi, op. cit.*, s. 49.

⁵⁰ *Liminální* v pojetí přechodových rituálů Arnolda van Gennepa. Viz: Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia*, přel. Beata Biały, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.

⁵¹ Dočolomanský, „Technika?...“, *op. cit.*, s. 60.

⁵² Viz: Nina Vangeli, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

Jako divadlo laboratoř je Farma v jeskyni v českém kontextu výjimečná⁵³ a Dočolomanský se, i když s výhradami, hlásí mnohdy k „antropologii“.⁵⁴ Laboratoř, jak je uvedeno v první části práce, je forma, která chce přesahovat, transformovat, měnit. Jedním z rozdílů mezi Farmou v jeskyni a divadlem tance je i to, že Dočolomanský není tanečník, jeho vize a způsob práce je proto jiný – ke „zdůvodnění“ pohybu využívá (dramatické) intence. Pohyby, které režíruje, jsou podřízené přesné rytmické struktuře představení a jsou jiné, než kdyby je sestavoval choreograf, jenž je také tanečníkem. Dočolomanský hledá extrémní polohy, silnou expresi na hraně fyzických možností herce.

V jednom z rozhovorů Dočolomanský zmiňuje, jak úzce je laboratoř propojena s divadlem tance. „Myslím, že Barba nebo Grotowski velmi posunuli taneční divadlo, které pokračuje přesně v principech, které definovali. Já jsem ty principy nikdy nestudoval. (...) Vážím si práce Grotowského a Barby, ale nikdy jsem nebyl jejich učedníkem. A nikdy bych jím nedokázal být“.⁵⁵ Současný tanec, který se vyvíjel ve stejném období jako divadelní laboratoře, také usiluje o porozumění tělu, pracuje s představivostí a hledá takové propojení myšlenky a těla, aby tanečnickovo tělo bylo schopné tuto myšlenku vyjádřit. Taneční divadlo je o hledání autonomie, vyjádření sebe skrz tělo.⁵⁶ Ve fyzickém divadle je tanečník spíš „rukavicí“ na obsah⁵⁷ a jeho úkolem je (podobně jako v asijské tradici) „zmizet“ a vyjádřit to, co ho přesahuje. Divadlo laboratoř se ptá po „původu“ herecké profese⁵⁸ a inspiruje se těmi, kdo porušují pravidla – zloději, prostitutkami, otroky, sluhy – kritizuje tímto systém a nespravedlnost, hledá vnitřní svobodu.

Způsob, jakým Farma v jeskyni vyvíjí „model“ divadla laboratoře, je ukotven v přítomnosti. Proces vytváření představení začíná cestou do neznáma a intencí pozorovat a pochopit tamější techniky a způsoby chování. Kulturní výměna (*fiesta*, „barter“, setkání), pokud se uskuteční, není divadelní aktivitou ve smyslu „Gardzienic“ anebo Odin Teatret, ale je inspirací – obohacuje herce o zkušenost, kterou pak mohou využít jako intenci na jevišti, nebo odkazuje na konkrétní atmosféru, kterou chce navodit režisér. Hlavním smyslem cesty je hledání inspirace.

⁵³ Viz: Jana Návrátová, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁵⁴ Viz: Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁵⁵ Dočolomanský, „Technika?...“, *op. cit.*, s. 60.

⁵⁶ Viz: Andrea Opavská, „Vymezení pojmu „současný tanec“ a jeho porozumění v kontextu 20. a počátku 21. století“, in Andrea Opavská, *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce, Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2015, s. 13–30.

⁵⁷ Viz: Peter Brook, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, ed. Grzegorz Ziółkowski, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007, s. 102.

⁵⁸ Viz: Jerzy Grotowski, „From the Theatre Company to Art as Vehicle“, in Richards, *At Work with...*, *op. cit.*, s. 115–135 anebo Eugenio Barba, „List z Południa Włoch“, in Eugenio Barba, *Teatr: samotność, rzemiosło, bunt*, *op. cit.*, s. 145–159.

Farma v jeskyni rozvíjí témata z vnitřních odpovědí herců na jednotlivé podněty a vytváří tak představení, která jsou pro ni osobní, odráží současnou kulturu a společnost. Pro Dočolomanského je specifický jeho zájem o pop-kulturu. Podobně jako se Staniewski zajímal o „nízku“ kulturu, používá Dočolomanský pop-kulturní obrazy. Hodně elementů je náhodných, objevených skrze asociace, nejedná se o „vědecký výzkum“ jako u „Gardzienic“, ale o asociace a svobodné používání prvků všech kultur (inspirace korejskou šamankou v představení zkoumajícím kulturu Brazílie, „vietnamský úsměv“ v představení o Slovanech), což připomíná otevřenou estetiku Odin Teatret. Eugenio Barba v odpovědi na otázku týkající se této „etnické“ inspirace odpověděl, že každý umělec má podobně jako kuchař právo používat jakékoli ingredience, aby vytvořit svoje vlastní menu.⁵⁹

V rozhovoru pro české Divadelní noviny Barba řekl, že sám rozšířil ideu hereckého tréninku Grotowského o různé další zdroje jako klasický balet, pantomimu, akrobacii. „Byla to pestrobarevná směs, které chyběla systematičnost a jasné pochopení, základní důvod pro tyto fyzické a zvukové vzorce. Během let jsem jejich účelu porozuměl jasněji. Dnes mohu s jistotou říci: je to cesta, která může herci odcizit jeho každodenní zvyklosti a vzorce chování a vystavět ‚imaginární tělo‘ pro to, co se později stane hereckou postavou“.⁶⁰ Barba dále uvádí, že před Grotowským byly tréninky spojeny s gymnastikou a herecká cvičení byla skoro neznámá. „Tehdy žádná podobná cvičení neexistovala, podobná praxe byla považovaná za gymnastiku. I když Stanislavskij, Mejerchold, Vachtangov nebo Copeau používali pro přípravu svých herců cvičení, tyto praktiky se nikdy nerozšířily a nezpouštěly v mainstreamovém divadle“.⁶¹ I když divadelní laboratoře existovaly dříve, než Grotowský založil svoje Divadlo laboratoř, teprve jeho přístup nabídl metodu fyzického herectví. Barbova laboratoř následně nabídla „model“, který bylo možno opakovat. Československé Bílé divadlo, které nikdy nebylo pro Farmu v jeskyni referencí, ukázalo, že „opakování“ modelu je podmíněno příznivými podmínkami, ve kterých se může přirozeně umělecky vyvíjet. Farma v jeskyni byla na začátku v podobné situaci jako ostatní divadelní skupiny inspirované étosem divadla laboratoře, které v 60. letech hledaly a poté uplatňovaly svůj „model“, jenž obsahuje trénink (fyzický a mentální), cesty a výzkum, inkubační stadium založené na zkoušení fyzických partitur, improvizaci, montáži a otevření se změnám a vývoji představení po premiéře.

⁵⁹ Viz: Eugenio Barba, „Doma se necítím nikde“, rozhovor s Veronikou Bednářovou, *Divadelní noviny* 12/2007, [cit. 15. 2. 2015] URL: <<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13925>>.

⁶⁰ Eugenio Barba, „Doma se necítím nikde“, rozhovor s Veronikou Bednářovou, *Divadelní noviny* 12/2007, [cit. 15. 2. 2015] URL: <<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13925>>.

⁶¹ *Ibid.*

Eugenio Barba na otázku, jestli si myslí, že Farma v jeskyni opakuje model „Grotowski-Barba“ odpověděl: „Farma nikdy neviděla Odin Teatret. Možná četli nějaké moje knihy, ale originální inscenace nevznikne jen díky tomu, že si přečtete Grotowského studii *K chudému divadlu* nebo *Základy divadelní antropologie*. Když jsem poprvé viděl Farmu, tak se mi jejich představení tak líbilo, že jsem je zapomněl hodnotit. Byl jsem uchvácen tématem, rytmem, imaginací, obrazy, které dráždily moje smysly. Když jsem odcházel z představení, byl jsem šťastný. A to je pocit, který mám zřídka, když vycházím z divadla“.⁶² Jiná „divadla laboratoře“, která viděla práci Dočolomanského, přiznávají, že je autonomní. Staniewski po té, co v roce 2003 shlédl *Sonety temné lásky* řekl, že to podle něj není opakování „Gardzienických“ principů,⁶³ a Barba po té, co viděl v roce 2009 *Čekárnu* v rámci „barteru“, zdůraznil originalitu Dočolomanského a jeho souboru, disciplínu a puntičkářskou přesnost: „Jejich práce není postavena na znalosti mých technik, ale na osobním nasazení. Můžete znát celý proces předexpresivity z paměti, a přesto vytvořit zcela mrtvolnou inscenaci“.⁶⁴ Divadlo laboratoř podle Barby musí být skupinou (režisér a zkušení herci), aby mohlo existovat samostatně. Režisér divadla laboratoře (na rozdíl od práce choreografa) je závislý na tom, jak jsou herci schopni předávat jeho ideje (to je případ jak Jerzy Grotowského a Ryszarda Cieślaka, Eugenia Barby a dlouhodobých herců Odin Teatret, tak Włodzimierza Staniewského a Mariusze Gołaje či Tomasza Rodowicza).

Farma v jeskyni – divadlo laboratoř

Farma v jeskyni se vyvinula v soubor, který se – kromě externích spolupracovníků – skládal z režiséra, manažera, pěti a více herců, technického ředitele, stážistů a asistentů a který zkoušel a hrál ve vlastním rezidenčním centru Preslova 9. Tento stav nicméně nešlo udržet. V roce 2011 prošla Farma v jeskyni transformací v menší soubor, který tvoří režisér, čtyři herci, manažer, asistent a početná skupina externích spolupracovníků (herců, hudebníků, techniků atd.). Soubor sice zkouší ve svém prostoru, ale hraje na různých pražských scénách a neustále bojuje o udržení kvality práce a své profesionální úrovně. Je jednou z mála českých „nezávislých“ skupin, které pracují každodenně, ačkoli její existence plně závisí na nepravidelné podpoře státního grantového systému. Farma v jeskyni se zpočátku netěšila přízni politiků, kteří si nepřáli, aby reprezentovala Českou republiku v zahraničí

⁶² *Ibid.*

⁶³ Viz: Pilátová, *Hnízdo Grotowského*, *op. cit.*, s. 274.

⁶⁴ Barba, „Doma se necítím nikde,“ *op. cit.*

(problematické téma homosexuální lásky).⁶⁵ Mezinárodní úspěch souboru (prestižní ocenění a pozvánky na festivaly) však tento přístup změnil. Mezinárodní publicita učinila soubor zajímavým pro česká média. Farma v jeskyni se stala jednou ze známějších alternativních divadelních skupin a udržuje si relativně silnou mediální pozici – přestože neustále bojuje o svoji existenci.

Samotní tvůrci pojmenovávají Farmu v jeskyni „moderní laboratoří“.⁶⁶ Dočolomanský řekl: „My jsme svého druhu laboratoř, takže hledáme a experimentujeme. Bráníme se čistě taneční nebo hudební formě, ale i té čistě činoherní. Představení vznikají tak, že si vybereme téma nebo nějaký kulturní fenomén, který jsme do té doby vůbec neznali, a snažíme se o něm něco dozvědět. (...) Tento způsob laboratorní práce je náročnější, je to intenzivní zkušenost. Je třeba hodně trpělivosti, sebezpřekonávání a hodně úsilí, aby vůbec takové divadlo přežilo. To je to, co od Farmy očekávám – experiment, risk, odvahu a nový jazyk“.⁶⁷ Tento „nový“ jazyk je ale založen na cvičeních inspirovaných tradicí a vyvinutých v jiných divadlech laboratořích (cvičení na segmentace Ryszarda Cieślaka, práce Iben Nagel Rasmussen s pávní, „Gardzienické“ cvičení na uvolňování páteře atd.). Farma v jeskyni je součástí diskurzu o „divadlech laboratořích“ a patří do divadelní komunity, která sdílí podobný étos, zájmy, způsob práce (umělecké a organizační).⁶⁸ „Nejsem bohužel přímý pokračovatel ani Grotowského, ani Barby. (...) Nejsem jejich pokračovatelem, ale cítím se příslušníkem rodiny těchto divadelníků“,⁶⁹ říká Dočolomanský.

Dočolomanský zdůrazňuje, že každý člen jeho skupiny má, kromě herectví, i další organizační a manažerské povinnosti. Forma laboratoře přináší dynamiku, která je částečně vnímaná jako psychologická praxe, spirituální vliv na osobnost skrze herectví. „Stejně jako ostatní podobné soubory jsme exkluzivní v tom, že naším cílem není jen produkce inscenací, ale také zkoumání minoritních kultur, a proto si vytváříme ‚laboratorní prostor‘ na hledání podstaty lidského výrazu a projevu jako takového. Snažíme se vytvořit podmínky, v nichž

⁶⁵ Rozhovor s Janou Pilátovou, Praha 25. 2. 2014.

⁶⁶ Viz: „Profil“, Farma v jeskyni, [cit. 15. 3. 2015] URL: <<http://infarma.info/czlng/profil-cz>>.

⁶⁷ Viliam Dočolomanský, „Tak jako kanárek v dole varuje Farma v jeskyni diváky před výbuchem“, rozhovor s Tomášem Šťástkou, [cit. 20. 3. 2015] URL: <http://kultura.idnes.cz/rozhovor-viliam-docolomansky-dks-/divadlo.aspx?c=A141027_102522_divadlo_ts>.

⁶⁸ V roce 2009 Richard Schechner zařadil Farmu v jeskyni vedle „Gardzienic“ mezi avantgardu zaměřenou na tradici (*traditional-seeking avant-garde*). Viz: Richard Schechner, „Five Avant-gardes... or None?“, in *Theatre and Humanism in a World of Violence*, ed. Ian Herbert a Kalina Stefanova, XXIVth Congress of the International Association of Theatre Critics, St. Klient Ohridsky University Press, Sofia 2009.

⁶⁹ Viliam Dočolomanský, „Mnohokrát jsem vynalézal kolo“, rozhovor s Martinou Černou 6. 5. 2011, [cit. 12. 4. 2015], URL: <<http://www.novinky.cz/kultura/salon/232239-mnohokrat-jsem-vynalezal-kolo-rika-viliam-docolomansky.html>>.

můžeme osobně růst“.⁷⁰ Dočolomanský řekl, že v takovém souboru se nikdo nedokáže před sebou schovat: „Skôr pozorujeme pobavené na začiatku tých nových členov, ktorí si myslia, že pri tomto intenzívnom spôsobe fungovania, v tejto komunite, ktorá sa volá Farma, môžeme niektoré tie svoje horšie stránky zakrývať. Tým pádom tie horšie stránky sa stávajú cestou, ktorá tak či tak je aj sama nabáda, aby bola transformovaná“.⁷¹ Dočolomanský říká, že účast obnáší různé stavy – resistenci, odpor, nesouhlas, pochybnosti, fanatismus, entusiasmus, naivitu, tvrdé dopady atd.⁷² Pojmenovává Farmu trenažerem, „tréninkem mysli“.⁷³ V roce 2014 na oslavách 12. výročí Farmy v jeskyni Dočolomanský řekl, že pro všechny (herce, organizátory, asistenty) je to výzva směřovaná egu a teprve díky omezení svého ega lze dosáhnout „sekund autenticity“, které se pak mohou objevit.⁷⁴

Skupina má hierarchickou strukturu, která se mění. Pokud jde o možnost vytvořit „hlavní“ anebo vedoucí roli v představení, Dočolomanský konstatuje, že ve Farmě v jeskyni nejsou lidi, kteří zůstávají jen v pozadí. „Na každého dôjde, každý z tých ľudí, ktorí sú vo Farme dlhšie, neujde tomu, že potom dostane väčší priestor na tej scéne. Veľakrát sa stane, že niekto ten proces nevydrží a odpadáva, takých odpadlíkov je veľa, že sú ľudia, ktorý zdrhnú po dvoch týždňoch, sú ľudia, ktorí odídu po štyroch rokoch, sú ľudia, ktorí odídu a vrátia sa, takže je to svojho druhu nakoniec kontinuita medzi tými rolami, ktoré ľudia držia v tých predstaveniach; keby ste si dali tie všetky predstavenia za sebou a sledovali napríklad jedného z tých ľudí, ako sa premieňajú, tak by ste objavili ešte iný vesmír a ešte iné súvislosti (...)“.⁷⁵ V prvých predstaveních „nejstarší“ členové, ktorí pracovali s Dočolomanským nejdéle, vytvářeli vedoucí role a internisté pracovali na postavách, které se objevovaly v pozadí (linie hereckých akcí, které je možno pojmenovat jako „chór“). V novějších představeních „nejstarší“ členové většinou vytváří *chorus* a nejmladší vedoucí role.⁷⁶ Tato přirozená cirkulace byla přerušena v roce 2011, když se skupina musela transformovat po tom, co

⁷⁰ Dočolomanský, „Mnohokrát jsem vynalézal kolo“, *op. cit.*

⁷¹ Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁷² Viz: Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁷⁶ Ve *Sclavi* vytvářeli vedoucí roli Róbert Nižník a Hana Varadzinová (která hrála chorus v *Sonetech temné lásky*), společně s Matejem Matejkou, který odešel po premiéře (V *Sonetech temné lásky* hrál vedoucí roli). V *Čekárně* hrál vedoucí roli Róbert Nižník, Hana Varadzinová a Eliška Vavříková (která hrála chorus ve *Sclavi* a převzala podobnou roli v *Sonetech temné lásky*). V *DIVALE* Nižník a Varadzinová hráli chorus / falešné publikum a hlavní role vytvořili Roman Horák (chorus ve *Sclavi* a *Čekárně*), Cécile Da Costa (chorus ve *Sclavi* a *Čekárně* – obě role převzaté od Maji Jawor), Anna Kršiaková (chorus ve *Sclavi* a *Čekárně* – role převzaté po Cécile Da Costa), Zuzana Pavuková (chorus v *Čekárně*) atd.

ztratila své residenční místo.⁷⁷ Do nejnovějších představení Farma v jeskyni zve i „externí“ performery, kteří přicházejí jenom na projekt, čímž se blíží způsobu práce tanečních skupin. I když to připomíná koncept „konstelace“ Staniewského, rozdíl je v tom, že výzkum dělají hlavně členové Farmy v jeskyni a své zkušenosti pak předávají kolegům během zkoušek a improvizací.⁷⁸

Podle Dočolomanského koncentrace performerů ovlivňuje soustředění diváků. „Kroky a rytmy jsme nezkoumali pouze jako techniky pohybu a rytmu, ale jako cestu k jinému stavu duše a jiným vztahům ve společnosti.“⁷⁹ Upoutáním pozornosti hudbou (často rychlou, hlasitou a ve specifickém dominujícím rytmu) anebo významy obrazů a vývojem dramaturgie, se divák dostává do stavu soustředění, díky němuž je schopen všimnout si a porozumět i něčemu ve svém životě.⁸⁰ Je to rituál, který jsme podle Dočolomanského ztratili, protože nás obklopuje příliš mnoho informací.⁸¹ Je to něco, co se přenáší z brazilského tanečníka na herce Farmy v jeskyni, ten to poté přenáší na diváka a divák pak dále na své okolí a vztahy;⁸² je to „výraz jako přenos lidské zkušenosti“.⁸³ Svá představení Dočolomanský nazývá „každodenním rituálem“ – je to spirituální praxe pro malé, kultivované publikum.⁸⁴ Farma v jeskyni je pro něj divadlem, které rezonuje a působí na lidi podle toho, jaké mají životní zkušenosti a citlivost. Je takovým divadlem, které v dnešním světě povrchních vztahů a zrychleného jednání vyplňuje prostor, jenž dříve patřil rituálům a svátkům.⁸⁵

V roce 2015 na setkání s mladými diváky Dočolomanský vysvětloval, že tento druh divadla potřebuje nějaké tajemství, aby fascinovalo, a dokázalo vtáhnout do společné energie.⁸⁶ Ilustroval to pak obrazem diskotéky, na které společný tanec nahrazuje dřívější rituály, svátky a celebrace. Podobně divadlo s více intenzivní, koncentrovanou a dynamickou energií přináší i divákům více života.⁸⁷ „My nejednáme s divákem tak, že bychom mu něco dávali do ruky nebo ho nějak ohrožovali. Spoluúčast je spíš v tom, že koncentrace herců na scéně a tok energie jsou živější než obvykle a mají v divákovi něco probudit. Bereme ho jako

⁷⁷ Jako interní performeři zůstali pouze čtyři herci (Hana Varadzinová, Anna Gromanová, Jun Wan Kim, Minh Hieu Nguyen; Eliška Vavříková na mateřské dovolené) – *Informátoři* proto vznikli s Emilem Leegerem jako externím performerem (který ale hrál roli Lorcova milence v *Sonotech temné lásky*).

⁷⁸ Herci, kteří podnikají „expediční“ cesty, většinou rozvíjejí vedoucí role; naposledy však došlo k výjimce (Emil Leeger, který vytvořil v *Informátorech* jednu z hlavních rolí, na expedici v Bruselu nebyl).

⁷⁹ Program *DIVADLO*.

⁸⁰ *Viz:* Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Výraz ako prenos ľudskej skúsenosti* je název disertační práce Viliama Dočolomanského.

⁸⁴ *Viz:* Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Viz:* Viliam Dočolomanský, setkání s diváky po představení *DIVADLO*, Praha 31. 3. 2015.

⁸⁷ *Ibid.*

partnera. Nevysvětluje mu ale, o čem je svět a život. To se vysvětlit nedá. Otázka spíš zní, jestli se divák bojí života, protože divadlo s takovou energií je často živější než život sám. A to ve světě, kde jsme se zabezpečili všemi možnými pojistkami. Aby nás život nebolel, aby nebyl živý“.⁸⁸ Divadlo, jaké zajímá Dočolomanského, nevysvětluje, ale aktivizuje (život, přemýšlení).⁸⁹

Závěr

Divadlo laboratoř (třetí generace po Grotowském) je určitým „žánrem“ divadelní praxe s vlastním fyzickým jazykem, který je založen na hereckém tréninku a vyvíjení hereckých intencí k jednání (většinou protikladných), používání pohybu a hlasové exprese. Tomu předchází dlouhý proces hledání založený na „expedicích“ (což znamená jiné zaměření a pozorné vnímání lidského a zvířecího chování) a také na výzkumu, který přináší „neomezené“ asociace k tématu. Příběh je vytvářen a hledán během zkoušení skrze improvizaci a cvičení a později vystaven pomocí fyzických partitur (fyzického textu herce), které je potřeba neustále „oživovat“, aby získaly „opravdovou“ přítomnost na jevišti. „Divadlo laboratoř“ pracuje denně a zaměstnává svoje členy i jinými úkoly než „herectvím“, aby soubor mohl fungovat. Divadla laboratoře často tvoří soběstačné skupiny, které se částečně vracejí k ideji „divadelních rodin“ (jsou to současné divadelní rodiny). Nejsou však komunitami v konvenčním smyslu tohoto slova. Dočolomanský na otázku, jestli je Farma v jeskyni „komunitním divadlem“, odpověděl: „A komunita? Nežijeme spolu, po zkouškách nechodíme ani na pivo, v souboru není ani jeden vztah“.⁹⁰ Divadelní praxe a herectví jsou vnímány jako aktivita, která směřuje k utopickému cíli. Hledání „sekund autenticity“⁹¹ na jevišti, které by se přenesly na ostatní a které by měly sílu měnit lidské životy, je tady chápáno jako ideál. Vytváření divadla se tak stává misí, vedenou vizí režiséra. V tom smyslu Farma v jeskyni rozvíjí divadlo jako rituál, ne jako vyprávění / *story-telling* nebo dětskou zábavu / *games* (což jsou podle Grotowského tři zdroje této formy umění).⁹²

Farma v jeskyni je „laboratoř“, jejíž výzkum se zaměřuje na téma neakceptace, agrese společnosti vůči jedincům. Reflektuje především dominanci, násilí, šíření emoční atrofie a selhávání mezilidských vztahů. Již v roce 2002, ve svém prvním představení *Sonety temné lásky*, se inspirovala tématem homosexuální lásky, kterou publiku prezentovala jako fakt, jenž

⁸⁸ Dočolomanský, „Mnohokrát jsem vynalézal kolo“, *op. cit.*

⁸⁹ Viz: Viliam Dočolomanský, setkání s diváky po představení *DIVADLO*, Praha 31. 3. 2015.

⁹⁰ Dočolomanský, „Učí mě ženy“, *op. cit.*

⁹¹ Viz: Dočolomanský, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁹² Viz: Brook, *Teatr jest tylko formą*, *op. cit.*, s. 88.

není zapotřebí zvlášť vysvětlovat ani jej obhajovat ve stávajícím politickém a sociálním kontextu. V dalších představeních se zabývala tématy migrace, lživé politiky, moderního otroctví (i ve smyslu showbyznysu) anebo vlivy byznysu a konsumpce na každodenní život běžného občana. Farma v jeskyni tak bezmála třináct let opakovaně vynáší na světlo témata, jež do širší veřejné diskuze pronikala pomalu a postupně, témata pro mainstreamová média po dlouhou dobu „ožehavá“.⁹³

Může být taneční divadlo politické?⁹⁴ V souvislosti s Farmou v jeskyni tato otázka zazněla během debaty po představení *Informátoři*, které tradiční diváci souboru vnímali jako málo „etnografické“.⁹⁵ Pro Farmu v jeskyni, která své příběhy vypráví řečí obrazů a těla, je tělo politické⁹⁶, podobně jako jsou politická divadla laboratoře – skupiny, které zpochybňují základy sociálních struktur a ustáleného společenského chování a existují na hraně sociální angažovanosti – v kontrastu s antickým řeckým divadlem, jehož úkolem bylo uvolňovat emoce a zmírňovat sociální tlaky prostřednictvím představení, která přesahovala hranici toho, co bylo ve skutečném životě společensky přijatelné. Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského otevírá diváky, aby vnímali realitu skrze fyzickou zkušenost, což pak rezonuje v jejich mysli. Vše, co je veřejně prezentováno, je politickou výpovědí.

Seznam literatury použité v tezích

Ballay, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2012.

Ballay, Miroslav. „Smrt, která se zhlíží v zrcadle“. *Taneční zóna* 18, 2014, č. 04, s. 36–37.

Barba, Eugenio. „Doma se necítím nikde“. Rozhovor s Veronikou Bednářovou. *Divadelní noviny* 12, 2007 [cit. 15. 2. 2015] URL: <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13925>.

Barba, Eugenio. *Teatr: samotność, rzemiosło, bunt*. Přel. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Małgorzata Litwinowicz-Drozdziel. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2003.

Berne, Eric. *Games People Play: the Psychology of Human Relations*. New York: Grove Press, 1964.

Brook, Peter. *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*. Ed. Grzegorz Ziółkowski. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.

⁹³ Viz: Dočolomanský, „Tak jako kanárek v dole varuje Farma v jeskyni diváky před výbuchem“, *op. cit.*

⁹⁴ Viz: Nina Vangeli, „Tanec whistleblowerů a fízlů“, *Divadelní noviny* 28. 4. 2014, [cit. 27. 1. 2015] URL: <http://www.divadelni-noviny.cz/tanec-whistlebloweru-a-fizlu>,

⁹⁵ Viz: Miloš Mistrík, symposium *Farma v jeskyni střední Evropy*, Praha 29. 10. 2014.

⁹⁶ Viz: Dočolomanský, „Mnohokrát jsem vynalézal kolo“, *op. cit.*

Dočolomanský, Viliam. „Boh býva v Poľsku“. *Svět a divadlo* 12, 2001, č. 1, s. 70–78.

Dočolomanský, Viliam. „Mnohokrát jsem vynalézal kolo“. Rozhovor s Martinou Černou 6. 5. 2011, [cit. 12. 4. 2015], URL: <<http://www.novinky.cz/kultura/salon/232239-mnohokrat-jsem-vynalezal-kolo-rika-viliam-docolomansky.html>>.

Dočolomanský, Viliam. „Tak jako kanárek v dole varuje Farma v jeskyni diváky před výbuchem“. Rozhovor s Tomášem Šťástkou, [cit. 20. 3. 2015] URL: <http://kultura.idnes.cz/rozhovor-viliam-docolomansky-dks-/divadlo.aspx?c=A141027_102522_divadlo_ts>.

Dočolomanský, Viliam. In „Tanec na okraji“. Konfrontace Petra Fischera 26. 3. 2015, [cit. 1. 3. 2015] URL: <<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10899989577-konfrontace-petra-fischera/215562227010009-tanec-na-okraji/>>.

Dočolomanský, Viliam. „Technika? To je, když už mi nic nepřekáží“. Rozhovor s Janou Návratovou. *Taneční zóna* 11, 2007, s. 56–60.

Dočolomanský, Viliam. „Učí mě ženy“. Rozhovor s Michalem Drtinou, [cit. 29. 1. 2015] URL: <<http://www.amaterskascena.cz/clanek/uci-me-zeny-110317235359.html>>.

Dočolomanský, Viliam. „Wypowiedź o Gardzienicach.“ Přel. Klara Klinger. In *Konteksty* 252–255, 2001, č. 1–4 *Włodzimierz Staniewski Gardzienice. „Metamorfozy“. Misteria, Inicjacje. Tajemnicę czynić bliską...*, s. 392–397.

Dočolomanský, Viliam. *Výraz ako prenos ľudskej skúsenosti (Reflexia praktik pri práci na inscenáciách Sonety temné lásky a Sclavi – Emigrantova Píseň)*. Disertační práce. Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2007.

Farma v jeskyni. „Profil“, [cit. 15. 3. 2015] URL: <<http://infarma.info/czlng/profil-cz>>.

Farma v jeskyni. „Výroční zprávy“, [cit. 20. 4. 2015] URL: <<http://infarma.info/czlng/vyrocnizpravy>>.

Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Přel. Maria M. Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

van Gennep, Arnold. *Obrzędy przejścia*. Přel. Beata Biały. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.

Goffman, Erwing. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959.

Grotowski, Jerzy. „From the Theatre Company to Art as vehicle.” In Thomas Richards. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London/New York: Routledge, 1995, s. 115–135.

Hastrup, Kirsten. *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*. Přel. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Hodge, Alison. „Włodzimierz Staniewski: Gardzienice and the Naturalised Actor.“ In Alison Hodge (ed.). *Actor Training*. London/New York: Routledge, 2010, s. 268–287.

Instytut im. Jerzego Grotowskiego. „Sztuka jako wehikuł”, [cit. 14. 4. 2015] URL: <<http://www.grotowski.net/encyklopedia/sztuka-jako-wehikul>>.

Jawor, Maja. *Hlas a pohyb. Herecká technika a herecká tvořivost*. Přel. Michala Benešová. Praha: KANT, 2010.

Kolankiewicz, Leszek. „Leszek Kolankiewicz k Čekárně“. Přel. Jana Pilátová. *DISK* 19, 2007, s. 158–163.

Kršiaková, Anna. *Výskum a jeho aplikácia v praxi. Význam etnického výskumu v hereckej tvorbe a jeho aplikácia do metodických postupov vo výučbe hereckej výchovy*. Disertační práce. Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2010.

Macedo Carneiro, Juliana. *Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the Cave: inspirações brasileiras no espetáculo The Theatre*. Diplomová práce. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Malinowski, Bronisław. „Wprowadzenie, przedmiot, metoda i zakres niniejszych badań.“ In Bronisław Malinowski. *Argonaucci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*. Přel. Barbara Olszewska-Dyonizjak a Sławoj Szynkiewicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, s. 27–58.

Massgrau, Lluís. *Technika i kreatywność. Rozmowy z aktorami Odin Teatret*. Přel. Agnieszka Cieślak. Ed. Grzegorz Ziółkowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.

Mencwel, Andrzej. „Utopia Barby w gminie Holstebro.“ In Zofia Dworakowska (ed.). *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2014, s. 426–430.

Mistrík, Miloš. „Dočolomanský antiglobalistou“. *Taneční zóna* 18, 2014, s. 42–45.

Opavská, Andrea. „Vymezení pojmu „současný tanec“ a jeho porozumění v kontextu 20. a počátku 21. století.“ In Andrea Opavská. *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*. Disertační práce. Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2015, s. 13–30.

Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009.

Pilátová, Jana. „Odkaz. Hledání, zachycování, odmítání – a předávání divadlem: Barba, Kolankiewicz a Dočolomanského Čekárna“, *Taneční zóna* 11, 2007, s. 52–55.

Richards, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London/New York: Routledge, 1995.

Schechner, Richard. „Five Avant-gardes... or None?“ In *Theatre and Humanism in a World of Violence*. Ed. Ian Herbert a Kalina Stefanova. XXIVth Congress of the International Association of Theatre Critics, St. Klient Ohridsky University Press, Sofia 2009.

Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Přel. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Naukowych, 2006.

Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London/New York: Routledge, 1993.

Schino, Mirella. *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*. Přel. Paul Warrington. Holstebro-Malta-Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, 2009.

Turner, Viktor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Vangeli, Nina. „Mýtus Emigranta – tance chudých“. *Taneční zóna* 18, 2014, s. 30–33.

Vangeli, Nina. „Tanec whistleblowerů a fizlů“. *Divadelní noviny* 28. 4. 2014 [cit. 27. 1. 2015] URL: <<http://www.divadelni-noviny.cz/tanec-whistlebloweru-a-fizlu>>.

Varadinová, Hana. *Resumé. Scéničnost a hudebnost. Hudební základ hereckého projevu v inscenaci Sclavi (Emigrantova píseň) souboru Farma v jeskyni*. Disertační práce. Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2008.

Vavříková, Eliška. *Mimesis a poiesis. Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň*. Praha: KANT, 2009.